
SARA DODIG BAUČIĆ

HARMONIJSKI JEZIK JOSIPA HATZEA U PJESMI *VEČERNJE ZVONO*

Pregledni rad
UDK: 78.087.684:781.4

NACRTAK/ABSTRACT

Težište ovog rada razmatra relacije teksta i glazbe sumirajući horizontalnu melodijsku liniju i vertikalno akordno sklopovlje u skladbi *Večernje zvono* (1919.–1921.?) hrvatskog skladatelja Josipa Hatzea (1879.-1959.) iz razdoblja moderne.

Na makroplanu skladatelj kroz klasičnu rečeničnu građu suprotstavlja jednotonsku pulsaciju zvona razvijenim vertikalnim suzvučjima. Kroz tekstovni kanon ovih dionica stvara zapravo melodijsko-harmonijski kanon dviju linija koje su jasno razgraničene u skladbi: horizontalnom motivu ustrajnosti („motiv zvona”) i vertikalnim progresijama koje razvijaju bogatstvo harmonijskog dijatonskog i kromatskog dualiteta. Impresionističke tekovine poput dedinamiziranja, motiva ustrajnosti, melodijskih podebljanja dokaz su Hatzeove onovremenitosti i shvaćanja novih puteva glazbenog melodijsko-harmonijskog jezika.

Ključne riječi: Josip Hatze, *Večernje zvono*, forma, tonalitet, harmonija

UVOD

Harmonijska komponenta predstavlja najznačajniju sastavnicu glazbenog djela. „Odgajana” od strane skladatelja od prvih oblika višeglasja do danas akcentuira tri temeljna pitanja univerzalna za skladatelje svih stoljeća: odnos konsonance i disonance, određivanje i oblikovanje tonskog/tonalitetnog središta te ravnotežu između polifonog i homofonog elementa (usp. SIRIŠČEVIĆ 2007: 105).

Splitski skladatelj Josip Hatze (1879.-1959.) predstavnik je hrvatske moderne (KOS 2009: 672) koji je ostavio hrvatskoj, a i široj glazbenoj javnosti, znameniti doprinos opusom (solo) pjesama. Gradeći na tekovinama romantizma, Hatze romantičarsku formu i harmonijsku okosnicu boja impresionističkim pastelom, što je za hrvatsku stvarnost prve polovice 20. stoljeća značilo popriličnu razboritost u individualnosti izričaja. Dokaz za valorizaciju navedenog donosim kroz analitički prikaz te definiciju harmonijskih sredstava kojima se skladatelj služi u razradi svojih misli kroz vokalnu liriku. Središnja poglavlja predstavljaju rezultat formalno-harmonijskog pristupa u analizi skladbe

Večernje zvono (u verziji za mješoviti zbor) uključujući faktografske podatke o samoj skladbi, analizu tekstovnog predloška, melodije, harmonijskih progresija i akordnih sklopova, sumiranje neakordnih tonova, razvoj glazbene dinamike¹, kao i sintezu istih iz makroperspektive.

VEČERNJE ZVONO

O skladbi

Josip Hatze većinu je svog opusa usko vezan uz vokalnost čime se nedvojbeno nameće pitanje artikulacije tekstovnog predloška glazbenim sredstvima odnosno pitanje omjera važnosti koji skladatelj uspostavlja između riječi i glazbe. S jedne strane skladatelji se odlučuju na prilagodbu teksta glazbenoj formi dok drugi daju primat riječi koja postaje voditeljica za oblikovanje glazbenih idioma. Divergencija stajališta zadržala se do danas, no u konačnici glazbenost djela ima najviše mjesto na ljestvici važnosti. (usp. BABIĆ SIRIŠČEVIĆ 2006: 141).

Skladba *Večernje zvono* skladana je na stihove Christiana Morgensterna, u preplevu Alekse Šantića (RADICA 2004: 7). Naslovivši skladbu po tekstovnom predlošku, Hatze već na samom početku esencijalno izražava sadržaj ovog djela. *Večernje zvono* izvorno je skladba za muški zbor, vjerojatno nastala u razdoblju od 1919. – 1921., a objavljena u izdanju „Edition Slave” u Beču, 1921. godine (KOS 1982: 79). Pjesma nosi podnaslov *Impresija*², a obrađena je za mješoviti zbor³, te instrumentirana za solo glas, glasovir i gudački orkestar.⁴

¹ „Možemo govoriti i o nekoliko vrsta muzičke dinamike: a) akustička dinamika [...]; b) ritmičko-kinetička dinamika [...]; c) linearna dinamika [...]; d) strukturno-formalna dinamika [...]; e) koloristička dinamika [...]; f) harmonska dinamika [...]; g) tonalna dinamika [...].” (DESPIĆ 2007: 12)

Obzirom da je ovo istraživanje temeljeno na formalno-harmonijskoj analizi, posebno ću istaknuti dinamičko niveliranje u navedena dva aspekta: „strukturno-formalna dinamika, tj. dinamika muzičkog oblika i njegove građe, ispoljava se u odnosima i srazmerama njegovih delova, a posebno u mogućnim vidovima strukturalne gradacije i kontrasta; [...] harmonska dinamika, tj. dinamika sazvučja, leži u njihovom pojedinačnom „naboju” [...] tj. stepenu njihove zvučne labilnosti, odnosno stabilnosti, u tom pogledu presudnu ulogu imaju konsonanca i disonanca, njihovo smenjivanje i mogućni međusobni odnosi u muzičkom toku.” (Isto: 12)

² U verziji za muški zbor. (usp. LIPOVČAN 1979: 23; PERIĆ-KEMPF 1982: 87)

³ U usporedbi sa zborskim varijantama za mješoviti zbor *a capella* i muški zbor *a capella* ukazuje na slučaj potpune identičnosti glazbene strukture. (Usp. isto: 87) „Kod obje zbarske verzije logična je podudarnost dionica, zapravo zanemaljive razlike podjele linije glasova na samo tenore I i II i basove I i II, ili na uobičajno mješovito četveroglasje.” (Isto: 87)

⁴ *Večernje zvono* je jedna od četiri Hatzeove pjesme koje je instrumentirao Rubena Radica u zbirci *Četiri meditacije za glas i gudački orkestar* (usp. RADICA 2004).

O tekstu

Stihovi pjesme upućuju na noćnu atmosferu, u kojoj se zvono i žalobni glas sjedinjuju, te sublimirajući žalost i pjev podsjećaju na postojanje, prolaznost života, stavljajući element vremena pod upitnik kroz bezvremensko u vremenskom i vremensko u vječnosti. Pjesma je napisana slobodnim stihom⁵, a zvono čijim neprekinutim *pojanjem* pjesma započinje i završava daje naslutiti i opomenu čovjeku, a u širem kontekstu i čovječanstvu, oslanjajući se na biblijsku evokaciju *memento homo*⁶.

Večernje zvono

U tvoje duge valove [talase]⁷,
 Duboko zvono,
 Ja puštam tihe glase
 Žalosti svoje;
 U tvome mahu
 Tiho
 Tope se oni
 I srađaju se
 Sa vječnim pojanjem
 Zvona života,
 Zvona sudbe,
 Što
 Nad našim glavama
 Zvoni, zvoni, zvoni.⁸

O formi

„Naziv forma ima dvostruko značenje: kao imenica odnosi se na više ili manje standardizirani kalup koji izvana ograničava prostor skladateljske misli i invencije; kao glagol (formirati) ona označava proces izgradnje glazbenih

⁵ „U takvim pjesmama nižu se stihovi, redovno različite dužine, pravih rima nema ili se pojavljuju tek povremeno, a ritam je organiziran zahvaljujući pretežno mjesnim činiocima na način koji je uglavnom pojedinačan, tj. pripada upravo i jedino pjesmi u kojoj je ostvaren.” (SOLAR 1982:111)

⁶ lat., „Sjeti se, čovječe” (op. prev.), odnosi se na biblijski citat: „Sjeti se, čovječe da si prah i da ćeš se u prah pretvoriti.”

⁷ Pjesma objavljena u zbirci *Četiri meditacije...* donosi hrvatsku inačicu za originalni prijevod riječi *talas* (usp. RADICA 2004)

⁸ Pri samom pogledu na pjesmu, vidljivi su konturni obrisi dvaju zvona spojena u riječi *tiho* - koja svojom semantikom daje naslutiti pjesničku intenciju. (usp. RADICA 2004:7)

ideja, te njihove razrade i razvijanja u jedinstvenu, uvjerljivu cjelinu.” (BABIĆ SIRIŠČEVIĆ 2006: 141) Slijedeći poeziju, Hatzeov glazbeni jezik neraskidivo povezuje tekst i melodijsko-harmonijsko te formalno jedinstvo. Iz tog jedinstva moguće je razmotriti formalnu uvjetovanost tekstom kao i proporcionalnost gradacije harmonijskog volumena s (kon)tekstom predloška.

Kroz zbarski opus Hatze često daje primat melodijskoj liniji dok ostalim dionicama povjerava harmonijsku nadopunu (usp. PERIĆ-KEMF 1982: 84).⁹ Kroz skladbu *Večernje zvono* za mješoviti zbor, moguće je razlučiti liniju „motiva zvona” kao „solo dionicu” kojoj ostali glasovi daju harmonijski volumen, predstavljajući svojevrsnu „pratnju” (manji *vokalni* sastav).¹⁰ Voluminoznost harmonijskog zgušnjavanja raste i opada kroz pjesmu tijesno povezano s odrazom tekstualne uvjetovanosti odnosno skladateljeve interpretacije istog. U širem smislu harmonijsku napetost možemo pratiti kroz formu tekstovnog predloška. U verziji za solo glas i klavir akordne progresije povjerene su klaviru dok je vokalna dionica svedena na jednotonski „motiv zvona”. Subjektivnost lirike skladatelju postaje mjesto promatranja, s kojeg postaje moguće sagledati Hatzeovu glazbenost i kroz poetsku kategoriju intimizma (usp. BENIĆ ZOVKO 2010: 115).¹¹

Pjesma je podijeljena u tri cjeline, koje su građene od rečenica. Trodijelnost je kroz A i B dio razgraničena pulsacijama zvona donesenim u oktavi, dok se kod javljanja trećeg dijela nastupi nadovezuju na prethodno glazbeno tkivo. Rečenična građa pravilne je strukture (četverotaktne i osmerotaktne rečenice), a jedina iznimka događa se pred Codu (peterotaktna rečenica nepravilne građe).

Formalni plan

trodijelnost forme:	rečenična građa:		
A dio	8,	t. 1-8	U tvoje duge valove, Duboko zvono,
	8	t. 9 - 16	Ja puštam tihe glase Žalosti svoje;
B-dio	4,	t. 17- 20	U tvome mahu Tiho

⁹ Navedena tvrdnja daje se potpisati „pod sve Hatzeove zborove.” (PERIĆ-KEMF 1982:84)

¹⁰ Na subjektivnost glazbene lirike kroz solo popijevku kod Schumannna upozorava Danuser (usp. DANUSER 2004:81-82).

¹¹ „Intimistički se umjetnik zaštićuje od vanjskog svijeta promatrajući ga kroz prizmu vlastite intime, u činu samootkrivanja u samoći.” (BENIĆ ZOVKO 2010:115)

	4,	t. 21 - 24	Tope se oni I srađaju se
	4	t. 25 - 28	Sa vječnim pojanjem
C-dio	4,	t. 29 - 32	Zvona života, Zvona sudbe,
	3+2	t. 33 - 37	Što Nad našim glavama [zvoni]
Coda	6	t. 38 - 45	Zvoni, zvoni, zvoni.

Melodijska diatonika

Melodija je kroz glazbenu povijest uvijek bila snažno izražajno sredstvo, koje poprimajući različitu funkcionalnost nije gubilo na izrazu. Njena osobitost i snaga uočljive su u Hatzeovoj vokalnoj lirici, gdje iz „prvog plana” zasniva formalni okvir temeljen na tekstovnom predlošku. Supremacija melodijskog elementa definira specifičnu izražajnost, sveukupnost i ekspresivnost. No, u skladbi *Večernje zvono*, Hatze odstupa od mediteranske piječnosti i melodijske raznolikosti, dajući melodiji razvojnu liniju „motiva zvona”, koji se temeljen na jednom tonu (fis1), podebljanom u oktavi, proteže obojen različitim postupcima kroz cijelu pjesmu. „Taj svojevrsni *tour de force* inače eminentna melodičara [...] svjedoči o pojačanoj svijesti skladatelja moderne o harmoniji i boji kao nosiocima izraza” (KOS 2009: 679).

„Motiv zvona”

Već je naglašena važnost samog naslova kompozicije, koji od prvog takta do posljednjeg akorda prožima skladbu. Zborska partitura skladana je u sedmeroglasju: 1. soprani, 2. soprani, alti, 1. tenori, 2. tenori, 1. basi i 2. basi, s udvojenim dionicama soprana i tenora, alta i 1. basa. Skladba počinje dvotaktom u kojem alti i 1. basi donose puls večernjeg zvona u oktavi. U dvotaktu je iznesen ritamski obrazac, „motiv zvona” od dva segmenta (a i b) koji se pojavljuje kroz različite tehnike rada s motivom: doslovno ponavljanje, augmentaciju ili variranje (u vidu punktiranih notnih vrijednosti). Ritamski obrazac uz oznaku *imitirajući večernje zvono* proteže se kroz cijelu skladbu na uporišnom tonu fis. Pulsacija zvona, čiju neprekinutost remeti po takt pauze nakon prve i druge glazbene rečenice, predstavlja motiv ustrajnosti, odnosno zasebni tijek na kojeg se nadograđuju harmonijski sklopovi ostalih glasova.¹²

¹² Pulsacija početnog dvotakta asocijativno se oslanja na drugi stavak Beethovenove 7. simfonije.

Primjer 1:

Andante assai calmo ($\text{♩} = 44$)

S. *pp imitirajući večernje zvono*

A. *pp imitirajući večernje zvono*

T. *pp imitirajući večernje zvono*

B. *pp imitirajući večernje zvono*

U tvo-je du - ge

Ostali glasovi pridružuju se u tekstovnom kanonu koji je na samom početku udaljen dva takta, u B-dijelu se sužava na jedan takt da bi su C-dijelu doveo do koncentracije naslojavanja melodijskih i harmonijskih glasova koji, iako nastavljaju tekstovni kanon, izuzimaju dah i brišu pauze. Izostanak pauza, izoliranog „motiva zvona”, prostora za dahove, te koncentracija teksta i glazbenog materijala stvara dalju dramatsku napetost srađajući sintaksu riječi s glazbeni materijalom. Hatzeov smisao za ritamsku ravnotežu u potpunosti je vidljiv i kroz ritamsko „zgušnjavanje” kroz stih „i srađaju se” (t. 22 – 24, u vidu četvrtinskih i punktiranih notnih vrijednosti) i „razrjeđenje” (t. 25 – 28, kroz polovinske i cijele notne vrijednosti).

Primjer 2: Tehnički postupci sa segmentima u „motivu zvona”¹³

mz

a b A a B

9

mz

a b B a B

17

mz

a b B a a a' b

25

mz

A A a b a' b

33

a' b a B B B B

¹³ Legenda: „motiv zvona”: mz; segmenti u „motivu zvona”: a, b; augmentirano: A, B, varirano: a', b'

(De)dinamika

Dinamika od početka skladbe prelazi iz *pp* u *p* s postepenim pojačavanjem (*cresc. poco a poco*). Jedini *forte* u skladbi događa se u 29. taktu i traje kroz četiri takta podcrtavajući tekst „zvona života zvona sudbe”. Hatze, naglašavajući navedene stihove, ističe još jednom esencijalnost sadržaja danu u samom naslovu, dovodeći glazbeni materijal do vrhunca dinamičkom napetošću, koja potom jenjava i vodi ka Codi postepenim *diminuendom*. Navedene promjene pridonose dramatizaciji skladbe, povećanju napetosti koja je uočljiva i kroz svojevrsno remećenje pulsa tj. približavanje na jednotaktnu udaljenost u tekstovnom kanonu, te završetak u kojem u dionicama s „motivom zvona” izostaje pauza. Svojevrsna dedinamizacija čini Hatzea bliskim s impresionističkim težnjama.

„Harmonijske” dionice

Ostinantnoj liniji suprotstavlja se, ali i neraskidivo upotpunjuje, harmonijska komponenta. Potonja se zasniva na kromatskom vezivanju akordnih struktura terčne građe. Izdvajajući linije glasova koje tvore harmonijski oslonac, uočljivo je udvajanje 1. i 2. soprana u liniji 1. i 2. tenora, i to dosljedno sprovedeno do samog kraja.

Linija 1. soprana (analogno i 1. tenora) zahvaća raspon intervala čiste kvinte od ais 1 do eis 2, dok linija 2. soprana (i 2. tenora) obuhvaća raspon čiste kvarte, od gis 1 do cis 2. Komplementarnost ovih dviju dionica uočljiva je kroz naizmjenično dijatonsko-kromatsko kretanje u kojem jedna od dionica uglavnom ponavlja isti ton, dok se druga kreće kromatski.

Primjer 3a: takt 3 – 8

S. 1. *pp*
S. 2.
U tvo-je du-ge ta-la-se du-bo-ko zvo-no,

Primjer 3b: takt 11 - 16

S. 1. *p*
S. 2.
ja puš-tam ti-he gla-se za-lo-sti svo-je;

Linija 2. basa predstavlja zaseban tijek u harmonijskom značaju temeljnog tona. Njezin raspon od čiste oktave koju obuhvaća, u sumiranju raspona sopranskih, odnosno tenorskih dionica daje jednak intervalski zbroj. Linija basa naizgled izvire iz početnog „motiva zvona” šireći svoj raspon

postepenim kromatskim pomacima.

Primjer 4: takt 3 - 8

B. 2. *pp*

U tvo - je du - ge ta - la - se du - bo - ko zvo - no,

Ritamski se poklapa s ostalim „harmonijskim” dionicama, dok se u 24. taktu *srađa* s ritamskom pulsacijom „motiva zvona”, da bi se već u sljedećem taktu priključila sopranima i tenorima.

Primjer 5: takt 21 – 24¹⁴

B. 1. *cresc.*
B. 2. *cresc. sempre*

to - pe se o - ni i sra - da - ju se sa.

Tonalitetna osnova

Tonalitet skladbe je prošireni, reinterpretirani Fis-dur, bez tipične autentične kadence s progresijom D – T, koja bi potvrdila osnovni tonalitet. Akordi dominantne strukture i funkcije javljaju se u vidu sekundarnih dominant i kroz uklone (E i cis-tonalitet).

Romantičarsko proširenje sadržaja kromatske ljestvice uočljivo je ponajviše kroz sniženje glavnih stupnjeva koji su inače u sastavu medijantnih akorada – prividnih terčnih srodnika, a oni se rabe kao proširenje ili umjesto akorada na glavnim stupnjavima. Hatze od navedenih alteracija koristi sniženi V. stupanj u okviru polusmanjenog terckvartakorda I. stupnja kao posrednu harmoniju između D/IV i dominantnog septakorda na IV. stupnju (t. 6 – 8). U skladbi *Večernje zvono* skladatelj u tonalitetno određenom polazištu koristi sve tonove kromatske ljestvice, izuzimajući u uzlaznom nizu povišeni I. i VI. stupanj koje enharmonijski koristi u silaznom smjeru (u vidu sniženog II. i VII.).

Akordi

Akordi Josipa Hatzea počivaju na terčnoj građi, a njihova smjena odvija se uglavnom kromatskim putem. Akordi se dakle vezuju postepenim pomacima, podsjetimo na Hindemithovu teoriju o reguliranju arhitektonike „hodom sekunda”, odnosno dobrozvučnim akordima povezanim postepenim pomacima.¹⁵

¹⁴ Zbog bolje usporedbe dana je linija „motiva zvona” odebljana u 1. basima.

¹⁵ „Svaki višeglasni harmonijski stavak uključuje i kretanje osnovnih tonova akorada, tako-

Trozvuci

Od četiri vrste trozvuka klasičnog harmonijskog fonda koriste se:

durski:

u Fis-duru:

I. stupanj: fis-ais-cis, sva tri obrata

IV. stupanj: h-dis-fis, kvintakord

sniženi VI. stupanj: a-d-fis, kvartsektakord

u cis-molu:

V. stupanj: gis-his-dis, kvintakord

molski:

u Fis-duru:

VI. stupanj: dis-fis-ais, sva tri obrata

u Fis mol-duru:

IV. stupanj: h-d-fis, kvintakord

povećani:

u Fis-duru:

I. stupanj: fis-ais-cisis

Četverozvuci

Od sedam vrsta četverozvuka klasičnog harmonijskog fonda, smanjeni septakord se ne pojavljuje. Zastupljeni su veliki durski, polusmanjeni te osobito mali durski u funkciji sekundarnih dominantni.

Od ostalih četverozvuka pojavljuje se povećani sekundakord (v. primjer 6), kao i terc kvartakord na povišenom II. stupnju koji enharmonijski odgovara malom molskom kvintsektakordu (varijantni akord; v. primjer 7).

zvani „hod stupnjeva” (Stufengang)... Za Hindemitha hod stupnjeva, jednako kao i harmonijski reljef i dominirajući dvoglas, predstavlja umjetničko sredstvo komponiranja. Ako je harmonijski reljef sazdan iz akorada različitog harmonijskog značaja koji međusobno oštro kontrastiraju, hod stupnjeva većinom biva miran, tečan...” (KOHOUTEK 1984: 49). „[V]ažnost sekunda postaje prvorazredna: one se pojavljuju kao sredstvo koje regulira arhitektoniku melodije po dužini i tonskim visinama.” (Isto: 57).

Primjer 6: takt 3

Primjer 7: takt 34

Pojavljuje se i nonakord s osnovom povećanog kvintakorda na sniženom VI. stupnju (bez septime, s povećanom nonom – v. primjer 8). Navedena alterirana akordna struktura ima funkciju bojanja tekstovnog predloška.

Primjer 8: takt 5

Neakordni tonovi

Neakordni tonovi imaju ulogu oživljavanja melodijskih linija i harmonijskih spojeva¹⁶, a u skladbi *Večernje zvono* koriste se u vidu zaostajalica, appoggiatura i prohodnih tonova.

Zaostajalicama se postiže čvršća povezanost akorada, uz istodobno povišenje napetosti što ga stvara disonantni nastup zaostajalice i njeno rješenje u konsonantnu ili u manje disonantnu harmoniju. Tipično kadenciranje sa

¹⁶ „Melodiku čine postepenijom i gipkijom, a harmonijske spojeve čvršćim, posebice kod primjene zaostajalica i appoggiatura, zbog prisutnosti disonance koja unosi napetost, tj. potrebu za pomakom vertikalne strukture u horizontalnom smjeru.” (SIRIŠČEVIĆ 2007: 111)

zaostajalicom 4 – 3 pojavljuje se u 8. taktu (v. primjer 9)

Appoggiaturni tonovi za razliku od zaostajalica ne pridonose čvršćem međusobnom vezanju akorada, ali naglašenim disonantnim nastupom bez prethodne pripreme stvaraju izražajnu liniju kontrasta između disonanci i konsonanci.¹⁷ Hatze koristi appoggiature oslanjajući se na klasične principe, a u skladbi su uočljive kroz dvojaku primjenu: jednostruke, npr. 9 – 8 , te višestruke 4 – 3, 2 – 1 (v. primjer 10).

Primjer 9: takt 8

Primjer 10: takt 16

Prohodni ton javlja se kroz promjenu obrata septakorda IV. stupnja u cis-molu (v. primjer 11), dok se donji izmjenični ton koristi u kadenciranju na samom kraju (v. primjer 12).

Primjer 11: takt 15

Primjer 12: takt 42 - 43

¹⁷ Usp. DEVČIĆ 2006: 277.

Summa summarum

Skladba se razvija u dvoslojnoj putanji, primarnu predstavlja „motiv zvona”, a sekundarnu harmonijsko tkivo. Poštujući tradiciju, Hatze se oslanja na duhovnost renesansnog moteteta (već spomenuta poveznica predložka teksta skladbe s biblijskom evokacijom¹⁸ vuče paralelu sa sakralnim izvorom teksta), melodijski i harmonijski tijek nadovezuju se kroz tekstovni kanon, koji počinje „motivom zvona”. Kroz A-dio razmak je dvotaktni, u B-dijelu razmak se smanjuje na jedan takt. Zgušnjavanje glazbeno-tekstovnog materijala kroz redukciju i skraćivanje motiva, harmonijsko-formalnu napetost, izostanak pauza te ritamski izoliranog „motiva zvona” kulminira u C-dijelu, vodi sve do Code u kojoj se plagalnom kadencom potvrđuje osnovni tonaliteta skladbe, Fis-dur. Dvoslojnost, nit sudbine i vječnosti, neprekinutog bivstva kroz proizvodnju jezika, smjeli izbor harmonijskih progresija, te njihovo suprotstavljanje i „srađanje” u „pojanju zvona” tek su začetak dubljeg razmišljanja o sferama izvan koncepta ovog teksta.¹⁹

ZAKLJUČAK

Povezujući glazbene sastavnice i tehnike skladanja s romantičarskim stremljenjima, skladatelj oplemenjuje harmonijske progresije psihološkim komentarima teksta te suprotstavlja jednotonsku pulsaciju zvona s razvijanim harmonijskim suzvučjima, što ga čini neraskidivo bliskim i s glazbenim impresionizmom. U mikrovizuri, vidljiva je i dvojnost diatonike i kromatike u linijama dionica koje imaju harmonijski značaj, kao i komplementarnost istih. U tom smislu, moguće je govoriti o melodijskoj harmoniji, tekovini koja se također oslanja na impresionističke težnje. Govoreći o ritamskom opredjeljenju, Hatze „monotonost” zvona atmosfersko-psihološki gradi kroz različite postupke sa segmentima koji se pletu poput niti u harmonijsko tkanje.

Dedinamiziranje, moćno sredstvo u glazbi 20. stoljeća, kao i motiv ustrajnosti, melodijska podebljanja, okosnice su impresionističkih osobina glazbenog jezika, a novo shvaćanje melodijsko-harmonijskog jezika jasno je uočljivo i u Hatzeovom smislu za kolorit. U prilog navedenom ide i oznaka na samom početku skladbe *imitirajući večernje zvono*, koja daje naslutiti težnju stvaranja ugođaja trenutka, impresiju. Stoga je s obrazloženjem moguće govoriti o spoju glazbene tradicije s Hatzeovom sadašnjošću i ondašnjim romantičarsko-impresionističkim stremljenjima.

¹⁸ V. fusnotu 3.

¹⁹ Psihološke i filozofske konotacije mogu se povezati uz (duhovni) izraz melodije, subjektivnost, individualnost i produhovljenost te oblik, pokret, snagu i energiju. (usp. BALIĆ 2013: 27)

LITERATURA

- BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, Mirjana (2006). *Govorno sviranje u djelima Rubena Radice*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja : Cantus.
- BALIĆ, Vito (2013). *Melodijske značajke splitskog glazbenog stvaralaštva*. Doktorski rad. Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
- BENIĆ ZOVKO, Marija (2012). Konvencije i individualnost na marginama umiruće monarhije. Neki aspekti solo popijevki Josipa Hatzea. U: *VII. Međunarodni simpozij "Muzika u društvu"*. Zbornik radova. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH; Muzička akademija u Sarajevu. 109-117.
- DANUSER, Hermann (2004). *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. HmG, 8/2. Laaber: Laaber-Verlag.
- DESPIĆ, Dejan (2007). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- DEVČIĆ, Natko (2006). *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.
- HATZE, Josip (2004). *Četiri meditacije: za glas i gudački orkestar. Instrumentirao Ruben Radica*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja : Cantus.
- KOHOUTEK, Ctirad (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX. veka* (Prijevod: Dejan Despić). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- KOS, Koraljka (1982). Umjetnička i funkcionalna vrijednost solo pjesme Josipa Hatzea. U: Srećko Lipovčan (ur.). *Josip Hatze hrvatski skladatelj*. Zagreb: Muzički informativni centar. 57-81.
- KOS, Koraljka (2009). Hrvatska glazba u razdoblju moderne. U: JEŽIĆ, Mislav (ur.). *Hrvatska i Europa. Kultura znanost i umjetnost, sv. IV. Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*. Zagreb: HAZU, Školska knjiga. 669-881.
- LIPOVČAN, Srećko (ur.) (1979). *Josip Hatze (1879-1979). Spomenica prigodom proslave 100. obljetnice rođenja hrvatskog skladatelja Josipa Hatzea*. Zagreb: Muzički informativni centar.
- PERIĆ-KEMPF, Bosiljka (1982). Zborsko stvaralaštvo Josipa Hatzea. U: Srećko Lipovčan (ur.). *Josip Hatze hrvatski skladatelj*. Zagreb: Muzički informativni centar. 83-90.
- RADICA, Ruben (2004). Predgovor partituri. U: Josip Hatze. *Četiri meditacije: za glas i gudački orkestar*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus.
- SOLAR, Milivoj (1982). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- SIRIŠČEVIĆ, Mirjana (2007). Harmonija u IV. klavirskoj sonati Božidara Kunca. U: Koraljka Kos; Sanja Majer-Bobetko(ur.). *Božidar Kunc (1903 – 1964). Život i djelo*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 105-123.

SUMMARY

The Harmonic Language in Josip Hatze's Song Večernje zvono (Vesper Bell)

The harmonic component is the most important component of a musical work, which has been determined by a correlation between consonance and dissonance through its tonality bases and by creating a balance between polyphonic and homophonic elements. Analyzing the harmonic element through the vocal music question arises close connection between text and sound, and their relationships.

The focus of this paper discusses about the relations between text and music melody line summarizing the horizontal and vertical chord in choral song *Vesper Bell (Večernje zvono)* written by Croatian composer of Modern Josip Hatze (1879.-1959.). The piece was created in the period from 1919th – 1921st and with its melodic-harmonic-formal unity is a true example of Moderna's aspirations with distinct impressionistic lines. The above can be distinguished by the results of formal and harmonic analysis of composition *Vesper Bell* including factual information about the song, textual analysis template, melodies, harmonies and chord progressions assemblies, summarizing nonachordic tones, the development of musical dynamics, as well as the synthesis of the same.

From macroperspective classical (mostly regular) sentence structures opposes one-tone pulsation of the bell on the one side and vertical harmony line on the other. Voices are connected in textual canon which actually creates melodic and harmonic canon of two lines that are clear-cut: horizontal motif of persistence ("bell motif") and vertical progressions that develop the harmonic richness of the diatonic and chromatic duality.

Impressionist achievements like dedynamics, persistent motifs, melodic thickening are proof of Hatze's own temporality and new ways of understanding music melodic and harmonic language clearly. Therefore, it is possible to speak with an explanation of the junction of musical traditions with Hatze's present and his contemporary romantic-impressionistic tendencies.

Key words: Josip Hatze, *Večernje zvono (Vesper Bell)*, form, tonality, harmony